

Inhalt

Einleitung	1
KAPITEL I: Neapel, Rom und Venedig im Beziehungsgeflecht des Musiktheaters der ... 1720er Jahre	17
1. Metastasio im operngeschichtlichen Kontext.....	17
1.1. Der Dichter und die neapolitanische Künstlergemeinschaft.....	17
1.1.1. Die neapolitanischen Konservatorien – Ausbildungsstätte der Komponisten	20
1.1.2. Metastasio in Neapel und die Bildung der Künstlergemeinschaft	23
1.2. <i>Siface</i> , <i>Didone</i> und <i>Siroe</i> . Rekonstruktion der italienischen »Wanderjahre«	32
1.2.1. Die Boten des Metastasianischen Dramas.....	33
1.2.2. Die Doppelaufführung des <i>Siface</i> von Porpora in Mailand und Venedig	39
1.2.3. Venedig als Importzentrum neapolitanischer Künstler.....	43
1.2.4. Das Ende der »Wanderjahre«	45
2. Die Bedeutung der Opernhäuser	47
2.1. Rom und Venedig im gesamteuropäischen Kontext (1700-1730).....	47
2.1.1. Die politischen Wirren (1700-1722) und der Balanceakt ab 1722	47
2.1.2. Das Welttheater im Kirchenstaat Rom.....	50
2.1.3. Venedig – das Tor zu Europa	55
2.2. Die Leitung der Opernunternehmen und das metastasianische Repertoire ...	61
2.2.1. Das Teatro Alibert oder delle Dame in Rom	62
2.2.1.1. Verwaltung und künstlerische Organisation	62
2.2.1.2. Operaufführungen ab 1726	65
2.2.2. Das Teatro di San Giovanni Grisostomo in Venedig	74
3. Die Dramen Metastasios im Kulturtransfer	82
3.1. Die nationale Reformbewegung der Arcadia.....	82
3.1.1. Die Accademia dell'Arcadia in Rom.....	83
3.1.2. Die Kolonie der Arcadia in Venedig	86
3.1.3. Metastasios Dramen im Zeichen der Arcadia	88
3.2. Venezianer in Rom: Die Rolle Pietro Ottobonis und venezianischer Abgesandter	89
3.2.1. Die Karriere der Familie Ottoboni	90
3.2.2. Die Venedigreise Pietro Ottobonis im Jahre 1726	93
3.2.3. Pietro Ottoboni als Gönner Metastasios	99
3.2.4. Ottoboni und der Kontakt zum venezianischen Botschafter	100
3.3. Sukzessive Operaufführungen in Rom und Venedig	104
3.3.1. Der Librettotransfer des <i>Ezio</i>	104
3.3.2. Die Sukzessivaufführung: <i>Catone in Utica</i>	108
3.3.3. Die Parallelaufführungen: <i>Semiramide riconosciuta</i> und <i>Artaserse</i>	111
KAPITEL II: Dramaturgische Vorgaben durch Pietro Metastasio und Domenico Lalli	117
1. Handlungsführung und <i>dramma</i> bei Metastasio	117
1.1. <i>Azione principale</i> und <i>azioni subalterne</i>	117
1.1.1. Parallel geführte Handlungsebenen im <i>Catone in Utica</i>	122
1.1.2. Verzweigte Handlungsebene in der <i>Semiramide riconosciuta</i>	127

1.2. <i>Varietà</i> und <i>unità</i>	129
1.2.1. Charakterbilder in der <i>Semiramide riconosciuta</i>	133
1.2.1.1. Semiramide und Scitalce	134
1.2.1.2. Tamiri und Mirteo.....	136
1.3. <i>Nodo, catastrofe</i> und <i>scioglimento</i>	138
1.3.1. Der dramaturgische Mechanismus im <i>Artaserse</i>	140
1.3.1.1. Die Szenensequenz 1	142
1.3.1.2. Die Szenensequenz 3	146
1.3.1.3. Die Szenensequenzen 4 bis 5 und die Lösungsfindung	149
2. Librettoverbreitung.....	152
2.1. Möglichkeiten der Librettobearbeitung	155
2.2. Theatralische und literarische Überlieferungsformen.....	157
3. Beispiele venezianischer Textbearbeitungen	161
3.1. <i>Catone in Utica</i>	161
3.1.1. Varianten der Staatshandlung	162
3.1.2. Varianten der Liebeshandlung.....	167
3.2. <i>Semiramide riconosciuta</i>	172
3.2.1. Semiramide und Scitalce	172
3.2.2. Tamiri und Mirteo.....	173
3.2.3. Ircano und Sibari	177
3.3. <i>Artaserse</i>	177
3.3.1. Die Szenensequenz 1.....	183
3.3.2. Die Szenensequenz 2	186
3.3.3. Die Szenensequenz 3	187
3.3.4. Die Szenensequenzen 4 bis 5 und die Lösungsfindung	189
3.4. Zusammenfassung: Dramaturgische Unterschiede in Rom und Venedig.....	192
 KAPITEL III: Musikalische Realisierung bei Vinci, Leo, Porpora und Hasse.....	196
1. Die Quellen.....	196
1.1. Überlieferte Libretti, Partituren und Arien	196
1.2. Orchesterbesetzung und Ariendisposition.....	198
1.2.1. Orchesterbesetzung	198
1.2.2. Die Arienanlage: Da capo und Dal segno.....	203
1.2.3. Ritornellverzicht als dramaturgischer Effekt	204
2. Musikdramaturgie	207
2.1. Handlungsebenen am Beispiel des <i>Catone in Utica</i>	207
2.1.1. Die Staatshandlung	208
2.1.1.1. Catone – Ausdrucksweisen von Demokratie	208
2.1.1.2. Cesare – der »demokratische Diktator«	211
2.1.2. Die Liebeshandlung.....	216
2.1.2.1. Die Liaison zwischen Cesare und Marzia	216
2.1.2.2. Die Liaison zwischen Arbace und Marzia	220
2.1.3. Zusammenfassung: <i>Razioncino</i> oder <i>Passione</i> ?.....	224
2.2. Charakterbilder am Beispiel der <i>Semiramide riconosciuta</i>	229
2.2.1. Determination und Labilität: Die Maskerade Semiramides und Scitalces...229	
2.2.1.1. Das musikalische Charakterbild Semiramides.....	229
2.2.1.2. Das musikalische Charakterbild Scitalces	233
2.2.2. Liebesleid und strenge Abweisung: Die Affären Mirteos mit Tamiris	237
2.2.2.1. Das musikalische Charakterbild Mirteos.....	237

2.2.2.2. Das musikalische Charakterbild Tamiris.....	240
2.2.3. Anklänge exotischen Kolorits	244
2.2.3.1. »Del moro il fiero orgoglio«: Vom Barbar larba in der <i>Didone Vincis</i>	246
2.2.3.2. »D'un indomito Scita barbari sensi«: Vom moralischen Außenseiter Ircano	251
2.2.4. Zusammenfassung: Musikalische Charakterunterschiede und Pseudoexotik	257
2.3. Szenensequenzen am Beispiel des <i>Artaserse</i>	260
2.3.1. Die Arien im <i>nodo</i>	260
2.3.1.1. Die Szenensequenz 1 bei Leonardo Vinci	260
2.3.1.2. Die Szenensequenz 1 bei Johann Adolf Hasse.....	267
2.3.2. Die <i>catastrofe</i>	272
2.3.2.1. Die Szenensequenz 3 bei Leonardo Vinci.....	272
2.3.2.2. Die Szenensequenz 3 bei Johann Adolf Hasse.....	279
2.3.3. Zusammenfassung: Aussagesteuerung durch Kompositionsstile und Rollenhierarchien	287
3. Schreibweisen und Stile: Die Komponisten und ihre Interpreten	290
3.1. Leonardo Vinci und der »dolce stile nuovo«	291
3.1.1. Periodenbau, Orchestertransparenz und Diatonik.....	291
3.1.2. Der virtuos-stimmkräftige Sängertyp: Carlo Scalzi	301
3.1.3. Der dramatisch-expressive Sängertyp:.....	303
3.2. Leonardo Leo zwischen »stile antico« und »stile moderno«	307
3.2.1. Merkmale »barocken« Geschmacks im <i>Catone in Utica</i>	310
3.2.2. Merkmale empfindsamen Geschmacks im <i>Catone in Utica</i>	312
3.2.3. Der alte Gesangsstil: Nicola Grimaldi	314
3.2.4. Der moderne Gesangsstil: Domenico Gizzi und Carlo Broschi	316
3.3. Nicola Porpora und die Bedeutung des Ritornellbaus.....	319
3.3.1. Der Ritornelltyp I und II	319
3.3.1.1. Die Unterteilung des Ritornelltyps I	321
3.3.1.2. Die Unterteilung des Ritornelltyps II	324
3.3.2. Die Verteilung der vier Stiltypen Porporas auf seine Sänger	328
3.3.2.1. Der Stiltyp 1 und 3 bei dramatisch expressiven Sängern	332
3.3.2.2. Der Stiltyp 2 und 4 bei virtuosen Sängern	334
3.4. Harmonischer Ausdruck und orchestrale Inszenierung bei Johann Adolf Hasse	337
3.4.1. Die moderne Schreibweise Hasses.....	338
3.4.2. Die zukunftsweisende Bedeutung Hasses	343
3.4.3. Zuweisung des modernen und zukunftsweisenden Stils auf Haupt-	346
und Nebenrollen.....	
3.5. Zusammenfassung: Stilarten als Indikator des Paradigmenwechsels um 1730	349
 KAPITEL IV: Aufführungspraktische Ursachen für musikdramaturgische	
Umwandlungen	353
1. Veränderung der Arienkataloge	353
2. Sängerfähigkeiten und heterogene Sängertypen: Pietro Morici.....	355
2.1. Ersatz expressiver Dialogarien mit virtuosen Gleichnis- und	355
2.1.1. <i>Ei d'amor quasi delira</i> und <i>Fumicel che s'ode appena</i>	355
2.1.2. <i>D'un genio che m'accende</i> und <i>Vuoi dirmi lo so</i>	357
3. Sängerdiktat und homogene Sängertypen: Giovanni Battista Minelli, Giovanni.....	
Carestini, Carlo Scalzi und Carlo Broschi	360

3.1. Konkurrenzverhalten	362
3.1.1. <i>Vo' solcando un mar crudele</i> und <i>Se al labbro mio non credi</i>	362
3.1.2. Arientausch unter Beibehaltung von Affekt, Sinngehalt und Wortschatz	364
3.2. Venezianische Erfolgsgarantien.....	366
3.2.1. <i>Che sia la gelosia</i> und <i>Cerva in bosco se l'impiaga</i>	367
3.2.2. <i>Sentirsi dire</i> und <i>Quel vapor che in valle impura</i>	370
4. Zusammenfassung: Sängergebundene Varianten	380
 KAPITEL V: Geschmacksbedingte Unterschiede.....	382
1. Anklänge von Tod und Schrecken	382
1.1. Bühnentod im <i>Catone in Utica</i> . Die Kritik am <i>tragico fine</i> und die Neukonzeption des Dramas	383
1.1.1. Die erste Fassung für die römische Bühne.....	384
1.1.2. Die Polemik	387
1.1.3. Die zwei venezianischen Librettoeditionen.....	388
1.1.4. Die <i>ultima volontà</i> des Autors und die dritte Fassung.....	390
1.2. »Tutto si versi, tutto fino all'ultima stilla il regio sangue«: Horrorvisionen und Mordpläne	394
2. Aktionsbegleitende Musik	398
2.1. Zeremonien	401
2.1.1. Empfänge	401
2.1.2. Hochzeits-Coro und Ballo	403
2.1.3. Triumph-Coro im <i>Catone in Utica</i>	407
2.1.4. Triumphzug im <i>Ezio</i>	408
2.2. Kriegerische Sinfonien?	409
2.2.1. Schlachtszenen	410
2.2.2. Exotische Elemente	413
3. Zusammenfassung: Bühnenästhetische Vorlieben.....	415
 KAPITEL VI: Politische und pädagogische Motivationen	418
1. Opernaufführungen der <i>Serenissima</i> im Zeichen ihrer Geschichte	418
1.1. Das Orientbild der Venezianer	418
1.1.1. Widerspiegelung politischer Ereignisse in der Oper bis ca. 1719	419
1.1.2. Nicht-Abbildung kriegerischer Ereignisse nach 1720	422
1.2. Ambivalente Staatsauffassungen im <i>Catone in Utica</i>	426
1.2.1. Darstellung der aufgeklärten Monarchie?	427
1.2.2. Darstellung der aristokratischen Republik?	430
1.2.2.1. Der <i>Catone Uticense</i> von Matteo Noris als republikanisches Freiheitsdrama	430
1.2.2.2. Triumph von Monarchie oder Republik?	432
1.2.2.3. Die musikdramatische Überlegenheit Cesares in der römischen Uraufführung	438
1.2.2.4. Die musikdramatische Überlegenheit Catones in der venezianischen Zweitaufführung	439
1.2.2.5. Venezianische Selbststilisierung und die Konstituierung der idealen Regierung	440
1.2.2.6. Die venezianische Aufführung des <i>Catone in Utica</i> als Darstellung politischen Gleichgewichts.....	444
1.3. Der Tod hinter der Kulisse im aufgeklärt modernen Staat.....	445

1.3.1. Bühnentod in Venedig?	445
1.3.2. <i>Venetia</i> und <i>Justitia</i>	451
1.3.3. Legalität und mentale Besonderheiten	453
2. Opern als Huldigungswerke und als Bestandteil politischer Festkultur.....	455
2.1. »L'onore e la stima universale«	455
2.1.1. Widmungsträger im Teatro delle Dame	457
2.1.2. Widmungsträger im Teatro di San Giovanni Grisostomo.....	460
2.1.3. Huldigungsdramen	461
2.1.3.1. Das Heldenbild im <i>Alessandro nell'Indie</i>	463
2.1.3.2. Der aktuelle Situationsbezug und die Bedeutung des Widmungsträgers im <i>Ezio</i>	464
3. »È il teatro una scuola«: Exempel und Lehrstück.....	470
3.1. Die pädagogische Funktion der Dramen Metastasios.....	470
3.1.1. Die Aufführungen in Rom. Kritik und Belehrung der Kurie.....	473
3.1.1.1. Der päpstliche Hof zwischen 1724 und 1730	473
3.1.1.2. Kardinal Niccolò Coscia und Papst Benedikt XIII.	476
3.1.2. Die Aufführungen in Venedig. Kritik am habsburgischen Monarchen	479
3.1.2.1. Der habsburgische Tugendbegriff	479
3.1.2.2. Der Wandel des Tugendbegriffs im aufgeklärten Zeitalter.....	481
3.1.2.3. Herrscherkritik durch Herrscherporträt	482
3.2. Die Moralphilosophie Metastasios. Herrscherlob und Herrscherkritik	485
3.2.1. Die Fürstenhuldigung und der monarchistisch gesinnte Metastasios.....	487
3.2.2. Der »Fürstenspiegel« und der aufgeklärte Metastasio?	490
Licenza	495
Bibliographie	506
Inhalt CD-Rom	